

АРХИТЕКТУРА ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ. ТВОРЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ АРХИТЕКТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



УДК 72.01

DOI: 10.17673/Vestnik.2023.03.17

Э. В. ДАНИЛОВА

КОНЦЕПЦИЯ И МАТЕРИАЛ В АРХИТЕКТУРЕ ЖАКА ГЕРЦОГА И ПЬЕРА ДЕ МЕРОНА

CONCEPT AND MATERIAL IN THE ARCHITECTURE
OF JACQUES HERZOG AND PIERRE DE MEURON

Статья посвящена раннему периоду архитектурного творчества швейцарских архитекторов. Именно в это время Жак Герцог и Пьер де Мерон разрабатывают свой подход к проектированию, который и становится объектом исследования в данной работе. В статье описываются истоки концептуального мышления архитекторов, устанавливается роль урбанистической, образовательной и культурной среды в формировании архитектурных представлений и профессионального инструментария. Особое внимание уделяется специфике концепций в архитектурных проектах Герцога и де Мерона, отдельным методам и приемам, которые использовали архитекторы в проектировании камерных объектов, редукции пластического языка, изобретению оболочки и текстуры материала. Рассматривается одиннадцать примеров, являющихся сегодня признанными памятниками современной архитектуры, в которых наиболее ярко проявился уникальный вклад архитекторов в развитие дисциплины и профессии.

Ключевые слова: искусство, концепция, контекст, материальность, фактура, серия, конкретное и универсальное, традиция и современность

Сегодня, когда время грандиозных архитектурных блокбастеров и звездных архитекторов постепенно ушло, особое значение приобретают небольшие объекты, в которых минимальными средствами создано архитектурное качество [1]. Актуальность маленьких объектов связана не только с сокращением бюджетов на архитектуру, но с их способностью становиться концентрацией художественной выразительности, кото-

The article is devoted to the early period of architectural oeuvre of Swiss architects. It was at this time that Jacques Herzog and Pierre de Meuron developed their own approach to design, which becomes the object of study in this work. The article describes the origins of the conceptual thinking of architects, establishes the role of the urban, educational and cultural environment in the formation of architectural ideas and professional tools. Particular attention is paid to the specifics of the concepts in the architectural projects of Herzog and Meuron, individual methods and techniques that architects used in the design of small objects, the reduction of plastic language, the invention of the envelope and material texture. Eleven examples are considered, which are today recognized monuments of contemporary architecture, in which the unique contribution of architects to the development of discipline and profession was most clearly manifested.

Keywords: art, concept, context, materiality, texture, series, concrete and universal, tradition and modernity

рая утрачивается в большом масштабе. В таких объектах внимание зрителя приковано к деталям и фактурам в отличие от подавляющих перспектив и подавляющей массы архитектуры гигантизма [2]. С этой точки зрения вновь в фокусе оказывается архитектура, чья цель заключалась в том, чтобы противостоять внешним эффектам, затмевающим смысл дисциплины. Один из лучших примеров такой архитектуры можно найти

в раннем творчестве швейцарских архитекторов Жака Герцога и Пьера де Мерона. Их архитектура родилась не только из объективных ограничений молодых архитекторов с точки зрения типологии и возможного заказа, но из сознательного протеста против растущей формальной избыточности позднего постмодернизма. Их работы радикально отличались как от исторических реминисценций, так и от деконструктивистских абстракций 1980-х гг. Сегодня постройки Герцога и де Мерона этого периода выглядят еще более актуальными, чем это было в свое время. Множество приемов работы с конструкцией и материалом, развитых в процессе их концептуального подхода, стали распространёнными в современной архитектуре. Все это позволяет вновь обратиться к истокам радикальной материальности маленьких объектов и пересмотреть заново архитектурные ценности, привнесенные этими архитекторами.

Истоки

Творчество Жака Герцога и Пьера де Мерона тесно связано с Базелем. В этом городе они родились, здесь находится их главный офис. Урбанистическая структура и культура Базеля оказали большое влияние на них, определив особенности архитектурного подхода и восприятия. Базель – приграничный город, в котором говорят на трех языках. Архитектура города неоднородна: в нем есть исторические памятники, промышленные предприятия, модернистские объекты и традиционная фахверковая застройка. Кроме того, Базель является центром культуры и искусства. Здесь расположены значимые музеи, наполненные классическими произведениями, и при этом город известен как мировой центр современного искусства, прославленный ярмаркой Арт-Базель. Этот швейцарский город – сложная среда, в которой новейшее и историческое, индустриальное и культурное сосуществуют в едином пространстве. Для Герцога и де Мерона Базель стал наглядным примером того, как новое может возникать из взаимодействия контрастных явлений, сохраняющих свою самодостаточность, но при этом формируя сложноорганизованный мир. Об опыте Базеля архитекторы часто рассказывают в своих интервью и на лекциях.

Архитектурное образование, которое получили Герцог и де Мерон, необычно. Традиционно архитектура как специальность развивалась в Швейцарии в технических университетах и рассматривалась в большей степени как техническая дисциплина, основанная на рациональности, расчетах, конструктивной логике. Когда Герцог и де Мерон были студентами, на архитектурном факультете технического университета Цюриха доминировал модерни-

стский подход, в котором особое внимание уделялось социальным, психологическим и экономическим аспектам дисциплины. Главный акцент был сделан на архитектуре соучастия. Студенты проводили социологические опросы, а мнения жителей определяли выбор архитектурного решения.

Все изменилось, когда в университет пришел преподавать Альдо Росси. Архитектор убеждал студентов в том, что архитектура самодостаточна сама по себе и архитектор должен исследовать ее потенциал, возможности и средства. Если рисунок и другие художественные дисциплины были ранее запрещены, то теперь они вновь стали востребованными. В это же время международная ярмарка современного искусства Арт-Базель, появившаяся в 1970 г., становилась все более и более популярной и посещаемой, расширяя границы художественного восприятия пространства и формы для нового поколения архитекторов. Две культуры, как позже утверждали архитекторы, создавали различные основания в их творчестве: с одной стороны, Герцог и де Мерон всегда были восприимчивы к использованию внеархитектурных влияний, но при этом с другой – мыслили себя исключительно в рамках материальной культуры строительных конструкций и технологий. Кроме того, им нравится идея урбанистической типологии Росси, и они увлечены возможностями современного искусства.

Тем не менее, ни работа Ле Корбюзье или Миса ван дер Роэ, ни работы швейцарских архитекторов, ни ностальгические образы Альдо Росси, ни исторические эксперименты ранних постмодернистов не были образцами для молодых архитекторов. Жак Герцог неоднократно подчеркивал, что архитектура того времени не вдохновляла их своими примерами, в то время как в искусстве развитие было ошеломляющим: «мы обратились к художникам как к образцам нового взгляда на архитектуру. Этот взгляд родился из нашего увлечения свободой и открытостью искусства» [3].

Вдохновение

Искусство 1960-1970-х гг. на самом деле предлагало огромное количество альтернативных позиций, не ограниченных понятием стиля, что оставалось все еще свойственным архитектуре того времени. Для искусства же этот период был переходным: разнообразие живописных подходов, варьирующихся от неореализма и арт повера до минимализма, возникновение концептуального искусства и появление художественных практик за пределами не только изобразительности, но и объектности – от вещи к действию. Герцог и де Мерон,

рассказывая о влиянии различных художников на свое творчество и о сотрудничестве с ними, называют множество имен: Дональд Джадд, Реми Цаутг, Энди Уорхолл, Йозеф Бойс, Барнетт Ньюман, Роберт Мозервел, Ив Кляйн, Алекс Зильбер, Сол Левитт и многие другие упоминаются архитекторами постоянно в их интервью и текстах.

Несмотря на очевидное и признаваемое влияние, не стоит искать такую же прямую связь между творчеством этих художников и Герцога и де Мерона, подобно той, что существовала между картинами Пита Мондриана и архитектурой Геррита Ритвельда или между пуристическими картинами Ле Корбюзье и его виллами. Если в раннем авангарде формообразующие методы, развитые в посткубистической живописи, были практически полностью интегрированы в архитектуру, обеспечив модернизм новым архитектурным словарем, то спустя полвека влияние живописи на архитектуру было более опосредованным. К этому времени язык абстракции был ассимилирован модернистской архитектурой настолько, что не существовало трудностей в том, чтобы разработать тот или иной архитектурный проект на его основе. Архитектура сама по себе стала одним из видов универсальной абстракции, а ее произведения вполне могли конкурировать с точки зрения художественной ценности с аналогичными произведениями в живописи и скульптуре.

Художники, которые оказывали влияние на Герцога и де Мерона, работали на отличном от абстракции уровне – концептуальном. Концепция в искусстве открывала путь новому взгляду на уже существующую реальность, на привычные вещи, на роль контекста, на взаимодействие элементов в пространстве. Для концептуального искусства не существовало табу на фигуративность и историчность, оно не ограничивало художественный язык, материал или образ. По своей сути концептуальное искусство разрешало любые значения и любые средства выразительности. Самым важным становилась идея, которая и определяла выбор этих средств. Концепция как мощный инструмент искусства стала для архитекторов ключом к их архитектуре.

Герцог и де Мерон говорят именно о концепции, которая определяла использование неожиданных материалов у Йозефа Бойса. В сотрудничестве с художником архитекторы создали костюмы и маски для карнавала в Базеле. Герцог позже в интервью указывал на связь антропологии, социологии и естественной истории в работе Бойса как на возможность интегрировать различные силы в единую сложную реальность. В переводе на язык архитектуры этот синтез создавал основания для материали-

зации духовных и научных сил. Реми Цаутг был близким другом архитекторов. Их совместные разговоры, встречи и проекты позволяли архитекторам погрузиться в мир концептуального искусства и переработать его методы для архитектуры. Текстовые цветные эксперименты Цаутга демонстрировали свободу объекта, относящегося к живописи, а значит могли найти свои параллели в архитектуре. «На самом деле современные художники волнуют нас больше, чем современные архитекторы, эстетику дизайна которых мы не хотим принимать...», – говорил Жак Герцог [4]. В арт сцене художники находили намного больше интересного, новаторское мышление молодых художников с их точки зрения значительно превосходило их современников-архитекторов [5].

В концептуальном искусстве нет стиля – все объекты различны, а значит в архитектуре можно стремиться к тому, чтобы каждый объект был решен как уникальный, кроме того не несущий никаких указаний на авторство. Творчество, свободное от оков стиля, было абсолютно новым понятием в архитектуре. Даже модернизм, разрывая с классической традицией, со временем неизбежно сам превратился в один большой интернациональный стиль. Концептуальное искусство предлагало полную альтернативу даже минимализму, рискующему стать банальным эстетическим движением. Концепция в искусстве могла быть найдена только через исследование, через анализ и отбор. Не существовало другого пути для поиска идеи. Именно поэтому в искусстве, как считали Герцог и де Мерон, было так много новаторов в это время. В отличие от архитекторов, которые принимали рамки стиля и лишали себя возможности разработки стратегии, художники использовали каждый проект как интеллектуальное упражнение, что приводило каждый раз к открытию. Интенсивность эмоционального напряжения концептуальных работ привлекала архитекторов, потому что это были именно те качества, которых они добивались в своей работе [6].

Таким образом, к 1970-м гг. Герцог и де Мерон выбрали для себя несколько ключевых позиций, представляющих собой авторские выводы из их восприятия концептуального искусства, и стали экспериментировать с ними в архитектуре. Они не пытались подражать художникам, не копировали их творческие методы, не стремились превратить свои архитектурные объекты в гигантские скульптуры, подобно Френку Гери. Но вопросы восприятия и эмоционального вовлечения, присущие миру искусства, стали теми задачами, которые Герцог и де Мерон поставили для себя в своей архитектурной работе.

Контекст и концепция

Урбанистическая среда 1970-х гг. с ее фрагментарностью и противоречиями в свою очередь представляла возможности для ее осмысления как контекста современной архитектуры. Банальность этой среды, анонимность построек была эквивалентна натуре Томаса Руффа, который превращал ее в новую красоту [7], подсказывала архитекторам, что именно в повседневности можно найти новые основания для их архитектуры. Нужен только новый взгляд. Работы Энди Уорхола служили примером того, как даже самые простые товары могут превратиться в произведения искусства. «Нам бы очень хотелось сделать здание, о котором люди говорили бы: «Ну, это выглядит как старый традиционный дом, но в то же время в нем есть что-то совершенно новое» [8]. Это высказывание можно считать манифестом архитекторов.

Все, что Герцог и де Мерон пытались воплотить в своей архитектуре, никогда не выходило за ее границы. Они считали, что в самой архитектуре существует достаточно внутренних сущностей, которые способны говорить сами за себя. Для того чтобы оказывать воздействие на посетителя, архитектуре не обязательно превращаться в скульптуру. Здание всегда остается зданием. Одновременно с этим универсальным дисциплинарным смыслом Герцог и де Мерон стремились привнести «шок, разрушить легартию, с которой обычно воспринимается архитектура, протекающая из автоматических привычек повседневной жизни... это чувство жизни, понимания или, вернее, восприятия чего-либо; это опыт места, где вы можете найти обновленную энергию, проникнув глубоко в себя...» [9]. Это не тот шок, который вызывает архитектура эксцентричных форм, – Герцог и де Мерон всегда были противниками звездных архитекторов, – этот шок происходит из способности архитектуры оказывать глубокое эмоциональное воздействие подобно музыке или даже запахам. Эта архитектура не стремится к поверхностным эффектам, напротив, она выглядит вполне узнаваемой. И только в процессе восприятия и переживания зритель начинает испытывать, что сталкивается с чем-то новым, неожиданным, иногда даже раздражающим и тревожным, но не оставляющим никого равнодушным.

Концепция представляет собой интеллектуальный уровень дисциплины, но Герцог подчеркивал, что это может быть достигнуто только в том случае, если материальность и материализация архитектуры с самого начала составляют значимую часть процесса проектирования. Не существует независимости интеллектуальных аспектов вне медиума ни

в изобразительном искусстве, ни в музыке, ни в кино, ни в литературе, ни в философии, ни в архитектуре. Следовательно, интеллектуальный процесс с самого начала должен перейти в саму среду. Архитектор цитирует русского композитора Софью Губайдулину, которая очень ярко описывала этот процесс как «огонь души, который должен пройти через игольное ушко строительства». [10].

Материальность, позволяющая реализовать концептуальный уровень, заложена не только в самом архитектурном объекте как факте реальности, но и в его окружении. Особенности каждого участка создают особый характер, который архитекторы стремятся отразить в своем объекте. Это и есть желаемый уровень конкретного, специфического, феноменального – того, что определяет взаимодействие архитектурного объекта с его окружением. Объект не должен реализовывать специфику контекста, но он должен представлять собой ответ на его вызов. Тогда, переводя взгляд в пространстве, зритель неизбежно будет наталкиваться на препятствие, вносящее диссонанс в привычное. Каждый раз Герцог и де Мерон будут использовать различные приемы, но цель всегда будет одна и та же – заставить зрителя увидеть незнакомое в знакомом, необычное в обычном, уникальное в повседневном.

В отличие от множества объектов концептуального искусства, которые можно понять только после чтения сопровождающей их концепции, архитектура Герцога и де Мерона практически не нуждается ни в текстах, ни в описаниях. Но она требует внимания зрителя, способного уловить множество ссылок, не все из которых могут быть атрибутированы, но именно эти ссылки создают игру контрапунктов, каждый из которых несет ответственность за ту или иную возникающую эмоцию. Все эти ссылки работают не прямолинейно в отличие от постмодернистских цитат, кричащих о своей принадлежности. Наоборот, вам предлагается сдержанность архитектурного высказывания, и вы можете только чувствовать эти тончайшие нюансы, которые изменяют картину утилитарного. Поскольку Герцог и де Мерон стремятся обеспечить баланс уникального и конкретного, то в каждом случае вам придется самостоятельно определять, что в большей степени описывает тот или иной фрагмент, деталь или образ из этих характеристик. Все средства и все элементы архитектуры могут быть задействованы в этом. «Мы отвергаем модель героического архитектора с одной идеей, одной стратегией на все случаи жизни, – так описывал подобное действие Жак Герцог, – ... мы заинтересованы в том, чтобы рассматривать каждый проект,

каждое дело в соответствии с его собственной ситуацией... Нам нравится иметь дело с существующими структурами, делать их более мощными, раскрывать их и добавлять новые части, если это необходимо. Мы пытаемся улучшить существующие качества, чтобы заново открыть для себя то, что находится перед всеми нами» [11].

В таком подходе важной становится категория времени – времени жизни объекта. С одной стороны, существующие структуры, лежащие в основе ранних построек архитекторов, относятся к категории универсального и определяют вневременность архитектуры, которой пытаются добиться архитекторы. С другой стороны, Герцог и де Мерон часто заявляли, что хотят быть голосом своего поколения, потому что архитекторы должны уметь говорить на языке своего времени, быть причастными к современной культуре, к искусству и музыке, моде и технологиям. Все это достигается за счет конкретного, того, что становится возможным именно сегодня, потому что вся история архитектуры состоит из архитектуры, созданной поколениями архитекторов для своих современников. Архитекторы считают, что такой подход позволяет им лучше справляться с хаотичной реальностью, чем архитекторам одного жеста, стиля, подхода. Концептуальный метод обеспечивает свободу решений и гибкость в применении различных техник и приемов, которые каждый раз изобретаются Герцогом и де Мероном заново. Они считают, что традиции больше не существует, потому что архитектор не может основывать свою работу на традиционной информации [12], так как технологии и инструменты изменяются постоянно. Но при этом нет смысла, считают архитекторы, отказываться от идеи типа, который является вневременным в архитектуре.

Архитектура

В первых заказах Герцог и де Мерон не могли влиять на внутреннюю структуру объектов. Все, что им доставалось, – это внешний объем, просто параллелепипед, а значит в первую очередь стены, проемы, поверхность. Жесткие внешние ограничения определили фокус архитектурной работы, а концептуальное мышление архитекторов – приёмы и методы. При этом стены не становятся холстом, а объект не утрачивает функциональность. Герцог объяснял: «Функциональная целесообразность не мешает архитектуре; напротив, я иногда радуюсь этому, потому что она дает нам возможность войти в проект ... Она никогда не ограничивала нас, эта функциональная и материальная сторона; напротив, мы полагаем, что интеллекту-

альная позиция очень тесно связана с этим. Более того, она возникает и становится видимой только через принятие материальной формы. Интерес развивается из взаимодействия» [13].

Жак Герцог, настаивая на уникальности каждого объекта как важном принципе их архитектуры, тем не менее, признавал, что в их творчестве существуют серии, в которых одна и та же тема интерпретируется с разных позиций или развивается во времени. Рассматривая их ранние работы можно увидеть две серии, представленные несколькими объектами. К первой группе относятся жилые дома: Синий дом (1979 г.), дом в Таволе (1982 г.), Фанерный дом (1984 г.), многоквартирный дом в Базеле (1984 г.) и дом Рудин (1995 г.). Ко второй группе – промышленные объекты с небольшим присутствием общественных объектов: три здания Риккола – складское, производственное, административное (1986, 1992, 1997 гг.), Сигнальная будка в Базеле (1989 г.), Библиотека технической школы Эберсвальде (1994 г.), винодельня Доминус (1997 г.).

Типология объектов определила направленность творческих поисков и решений. Жилище – первичная функция архитектуры, ее истоки находятся в ней. Для Герцога и де Мерона это стало поводом пересмотреть соотношения исторического (даже в его крайней степени – архаичного) и современного. Архаика живет в строительной традиции, в конструкции, в типе. Современность может быть найдена как новое, вносимое в эту традицию, как неожиданное среди привычного, и это можно сделать через концептуальный подход, развитый в искусстве XX столетия. Архитекторы последовательно проводят серию столкновений архаичного и современного, рационального технического и иррационального, свойственного искусству. Интервенции на уровне цвета, материала, конструкции, формы становятся важными экспериментами, открывающими путь к новому взгляду на знакомые вещи.

В *Синем доме* (Обервиль, Швейцария), архитектура которого, на первый взгляд, следует традиции архетипичных домов пригорода Базеля, архитекторы нарушают все что возможно в условиях жестких ограничений. Мы видим асимметрию в планировочной структуре и на фасаде, два круглых окна разного размера и, наконец, невероятный синий цвет, который архитекторы заимствуют у Ива Кляйна, его изобретателя. Нормативность, устойчивость, усредненность, характерные для швейцарской строительной традиции [14], здесь уступают место индивидуальности, неопределённости и исключительности. Синий дом – это не уют и комфорт, но про смелость быть иным.

Артефакт при этом остается жилым домом, который полностью реализует свою функцию.

Дом в Таволе (Италия) расположен в каноническом итальянском ландшафте, среди олив и каменной террасы, задающей тему дома – заполнение стен дома выполнено из того же типа кладки, которая использовалась местными мастерами в течение многих столетий (рис. 2). Это архаика. Современность представлена двумя элементами – бетонной конструкцией, которая продолжается за пределы дома, и, не в меньшей степени, горизонтальным модернистским окном на верхнем уровне. Контраст четкой геометрии конструкции и живописной кладки из бутового камня создает удивительный образ, который разрушает логику традиции, но предлагает логику искусства. Крест в плане и на фасадах убеждает нас, что минимализм имеет древние корни. Если модернисты стремились прославить новый материал – бетон, постмодернисты отказывались от идеи материала в принципе, то Герцог и де Мерон дают нам новое ощущение материальной силы архитектуры, которая одновременно вневременна и современна.

В *доме Рудин* (Леман, Франция) архитекторы вновь обращаются к бетону, создавая тотально бетонный объект (рис. 3). При этом они разрушают привычную ассоциацию материала и формы. Для Ле Корбюзье новый материал должен был стать аргументом в защиту новой формы. Герцог и де Мерон исследуют возможности бетона в выражении архетипичной формы – дома со скатной кровлей и трубой, «с точным контуром детского рисунка», как пишут архитекторы в описании [15]. На этом архетипичность заканчивается и начинаются парадоксы. Дом приподнят над землей на платформе, что подчеркивает его искусственную природу и обеспечивает непрерывность ландшафта. Кровля и стена неотделимы друга от друга – их слитность делает дом иконическим знаком.



Рис. 1. Синий дом. 1979 г.
(<http://hiddenarchitecture.net/oberwil-blaues-haus/>)

Расположение проемов асимметрично, а их характер явно модернистский. Асимметрия добавляет конкретики абстрактному образу и связывает объект с его окружением.

Фанерный дом (Ботминген, Швейцария) (рис. 4), как и дом Рудин, оторван от земли. Этим приемом архитекторы достигают ощущения «вещи» – автономии объекта. И действительно, в описании мы читаем, что «новое



Рис. 2. Каменный дом в Таволе. 1982 г.
(<https://arquitecturaviva.com/works/casa-de-piedra-tavole-2>)



Рис. 3. Дом Рудин. 1995 г.
(<https://www.herzogdemeuron.com/projects/128-house-in-leymen/>)



Рис. 4. Фанерный дом. 1984 г.
(<https://www.herzogdemeuron.com/projects/027-plywood-house/>)

здание задумано как легкий ящик, похожий на музыкальный инструмент, сидящий на выступающих шпалах и состоящий из фанерных листов в конструкции баллонного каркаса, напоминающей о традиционном мастерстве Японии» [16]. Рукотворность присутствует в конструкции дома, который выглядит как продукт ремесленного производства, выполненный с необычайной тонкостью и тщательностью. Каждая деталь и каждый стык тщательно артикулированы. И в то же время множественность коннотаций, упомянутых архитекторами и возникающих у зрителей, подчеркивают универсальность этого объекта, который может быть всем чем угодно. Но конкретное вновь вторгается в область универсального – прямоугольник плана неожиданно получает излом в продольной стене. Этот излом обязан своим происхождением растущему здесь дереву, и, как ни странно, «музыкальная шкатулка» благодаря этому становится архитектурой.

Многokвартирный дом в Базеле (Швейцария) продолжает тему Фанерного дома. Встроенный в плотную сетку средневекового квартала дом выглядит привнесенной «вещью» – приподнятая от земли галерея и тонкая работа с детализацией определяют такое восприятие (рис. 5). Дом расположен вдоль внутриквартальной стены, и архитекторы просчитывают сантиметры каждого элемента плана. Контраст вертикального и горизонтального ритма колон, балок, проемов, панелей, стоек ограждения, балкона, галереи, кровли и монотонной кирпичной кладки напротив демонстрирует на самом деле суть архитектуры и отличие работы архитектора от каменщика. При этом проемы могут быть закрыты ставнями, и тогда фасад становится деревянной рифмой квартальной стены. Ритм и пропорции, организующие силы архитектуры, преобразуют материю. Вспоминая великого швейцарца Ле Корбюзье, здесь уместно вспомнить о роли эмоционального воздействия преобразенной материи. Герцог и де Мерон создают драму из архитектуры минималистичного линейного объема, увенчивая его свободно парящей кровлей, которая эстетически принадлежит другому миру. Сам объем, как и фанерный дом, асимметричен. Наружная стена меняет угол, поскольку архитекторы проводят тонкие различия осей, продиктованных историческими постройками рядом. Кровля же продолжает изначально прямую линию, разыгрывая на урбанистической сцене собственную роль и обретая самостоятельную интонацию.

В трех проектах для производственной фирмы Риколы Герцог и де Мерон реализовали практически невозможное – складское (Лауфен, 1986 г.), промышленное (Мюлуз, 1992 г.)



Рис. 5. Многоквартирный дом в Базеле. 1984 г.
(<https://www.herzogdeameuron.com/projects/029-apartment-building-along-a-party-wall/>)

и административное (Лауфен, 1997 г.) здания превратились в архитектурные артефакты. Архитекторы преодолели утилитарность функций средствами искусства архитектуры. В этих объектах они не имели возможности повлиять на внутреннюю структуру или внешнюю форму. Во всех случаях это были элементарные прямоугольные объемы. Для архитектурной реализации оставалась только внешняя поверхность. Герцог и де Мерон применили три различные стратегии.

В Складском здании *Ricola* (Лауфен, Швейцария) идея родилась из функции – склада досок (рис. 6). Хранение штабелируемых досок внутри было выражено на поверхности объекта в самой структуре фасада: вертикальные стойки и горизонтальные плоскости, ничего лишнего. Все узлы открыты и демонстрируют систему крепления. Но архитекторы задали этой гряде досок ритм и пропорции, благодаря которым родилась архитектура. Это становится наиболее заметно при сравнении стены здания и каменной скалы рядом.

В производственно-складском здании для *Ricola Europe* (Мюлуз, Франция) Герцог и де Мерон решили использовать технику шелкографии (рис. 7). Они выбрали изображение листа, сделанное знаменитым фотографом XIX в. Карлом Блоссфельдом, которое привлекло их тем,

что соединяло в себе качество фигуративного и абстрактного. Изображение было напечатано на полупрозрачных поликарбонатных панелях и растиражировано подобно сериям Энди Уорхола. Изменения в освещении, различные погодные явления, ракурсы накладывают свой отпечаток на эти панели, которые создают то, что архитекторы называют «чувственным физическим присутствием» [17]. Изображения начинают «работать» в процессе движения зрителя, создавая неожиданный пространственный и визуальный эффект. Архитекторы определяли этот эффект как ключевое качество стены, служащей границей между природным и промышленным пространствами.

В *офисном здании Риколы* (Лауфен, Швейцария) идея родилась из контекста участка, представляющего собой группу садовых участков с деревенскими зданиями, разгороженных живыми изгородями (рис. 8). Именно это обилие зелени и навело архитекторов на мысль превратить живую природу в материал архитектуры. Здание абсолютно прозрачно. Стеклопакеты фасады создают иллюзию полного перетекания внутреннего пространства во внешнее, отсутствие границы. При этом буйная растительность используется как часть оболочки. Сад на крыше продолжается в виде карниза. Плющ покрывает павильон и служит солнцезащитным устройством. Зеленый фасад постоянно меняется и создает новое архитектурное впечатление. Эволюция зданий Риколы выглядит как последовательность «закрытое, полузакрытое, открытое», а сами объекты во многом определили использование тотальных оболочек, радикальных в своем материальном физическом воплощении, в последующих работах архитекторов.

Так, например, тотальная закрытость вновь возникает в архитектуре *Сигнальной будки* (Базель, Швейцария, 1995 г.). Поверхность, состоя-

щая из медных полос, полностью оборачивает здание, превращая его, скорее, в произведение искусства, вдохновленное Дональдом Джаддом, чем в промышленный объект (рис. 9). Архитек-

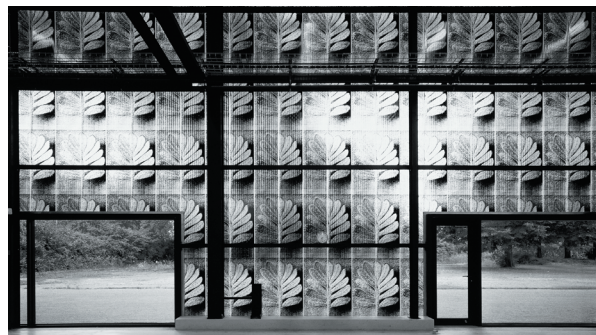


Рис. 7. Производственно-складское здание Ricola Europe. 1992 г. (<https://arquitecturaviva.com/works/nave-y-almacen-para-ricola-europe-sa-mulhouse-brunstatt>)



Рис. 8. Офисное здание Ricola. 1997 г. (<https://www.herzogdemeuron.com/projects/154-ricola-marketing-building/>)

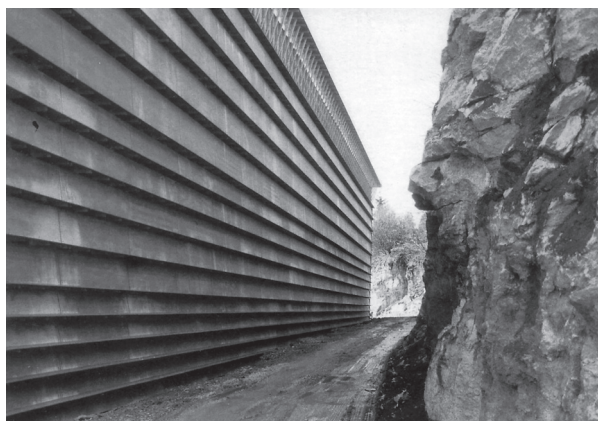


Рис. 6. Складское здание Ricola. 1986 г. (<https://www.atlasofplaces.com/architecture/ricola-storage-building/>)



Рис. 9. Сигнальная будка. 1995 г. (<https://www.subtilitas.site/image/352977142>)

торы так и рассматривали его как «драгоценный камень посреди ржавых полей железнодорожных путей» [18]. Слои открываются и закрываются, регулируя проникновение света.

В здании библиотеки технической школы Эберсвальде (Германия) Герцог и де Мерон вновь используют шелкографию для создания оболочки (рис. 10). Три уровня библиотеки разделены узкими горизонтальными окнами, между которыми расположены стеклянные ленты принтов. Художник Томас Рафф выбрал из своей коллекции газетных и журнальных вырезок различные изображения, которые и были нанесены на панели. Самолеты, повседневные сцены, жуки и другие артефакты, привлекая внимание художника, образуют сложный рисунок поверхности, мерцающий и изменяющийся, контрастирующий с самой бетонной коробкой здания. Это выглядит необычным ответом на поставленную Адольфом Лоосом проблему об орнаменте. Герцог и де Мерон по-



Рис. 10. Библиотека Эберсвальде. 1994 г.
(<https://arquitecturaviva.com/works/biblioteca-de-la-escola-tecnica-de-eberswalde-6>)



Рис. 11. Винодельня Доминус. 1997 г.
(<https://www.dezeen.com/2019/11/19/new-photographs-herzog-de-meuron-dominus-winery/>)

казывают возможности архитектуры, в которой поверхность определяет глубокий пространственный эффект.

В первом объекте, построенном в США, винодельне Доминус (долина Напа, США) Герцог и де Мерон создают невидимую архитектуру (рис. 11). Габиионы, служащие для укрепления дорог и береговых зон, здесь использованы в качестве материала стены. Структура растворяется в ландшафте, оставляя на переднем плане сам виноградник. С одной стороны, габиионы создают впечатление брутальной внешней оболочки, с другой – игру света во внутреннем пространстве, которая становится изысканной и переменчивой благодаря сложной структуре просветов между камнями.

Выводы

Жак Герцог и Пьер де Мерон вошли в историю современной архитектуры, создав удивительные объекты, в которых сочетаются временное и постоянное, анонимное и великое, вынуждая сосуществовать вместе, по словам архитекторов, феноменальное и онтологическое [19]. Наблюдения и знания, аналитика и воображение, рациональное и эмоциональное наполняют работу архитекторов парадоксами. Это означает, что природное и искусственное можно не разрывать и не противопоставлять, а использовать достоинства противоположностей в одном объекте. Серийные темы могут сосуществовать с индивидуальностью решений, а со временем и пространством можно находить и взаимодействие, и конфронтацию. Все это обостряет ощущения, а значит архитекторы реализовали свою цель – заставить зрителя пережить трансформирующий его опыт, доказав, что архитектура обладает способностью вызывать невероятные чувственные переживания.

Материал, аспект, в котором соединяются образ и функция, стал одним из главных объектов изобретения архитекторов наряду с доступными им архитектурными элементами и частями. Постройки Герцога и де Мерона подчеркнута материальны. Они не стремятся преодолеть гравитацию, раствориться в пространстве, наоборот, их вызывающее физическое присутствие – радикальная материализация – является одной из главных задач швейцарских архитекторов. В этой доступной для воплощения материальности они действительно стали новаторами и признанными мастерами, создав ряд пронзительных и невероятно интенсивных по ощущениям небольших объектов. Функция этих объектов далека от традиционных грандиозных типологий, но именно они воплощают саму суть архитектуры, расширяя при этом ее границы. Все может

быть материалом архитектуры, но только архитекторы могут заставить материал работать ради искусства, эстетического и эмоционального переживания, чувственного наслаждения, что и доказали архитекторы. Сегодня, когда архитектура возвращается от виртуальности к материальности, ранние работы Герцога и де Мерона становятся источниками вдохновения и открывают путь расширения архитектурных возможностей и изобретений.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Данилова Э.В. Архитектура простоты – архитектура будущего? // Innovative Project. 2016. Т.1. №3. С. 44–51.
2. Koolhaas R. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995. 1250 p.
3. Herzog J., Rose J. Significant Difference. Jacques Herzog talks with Julian Rose // Artforum. 2018. No. 56. P. 194–201.
4. Herzog J., de Meuron P., von Moos S. Appearance and Injury // Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. 1985. No. 167/168. P. 50–79.
5. Herzog J., Kipnis J. A Conversation with Jacques Herzog // El Croquis. Herzog & de Meuron 1993–1997. 1997. Vol. 84. P. 7–21.
6. Herzog J., Chevrier J.-F. Ornament, Structure, Space // El Croquis. Herzog & de Meuron 2002–2006. The Monumental and the Intimate. 2006. Vol. 129/130. P. 22–40.
7. Herzog J., Vischer T. Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog. In: Architectures of Herzog & de Meuron. Portraits by Thomas Ruff. Exh. Cat. Herzog & de Meuron. Peter Blum Gallery. New York: Peter Blum, 1995. P. 28–32.
8. Herzog J., Kipnis J. A Conversation with Jacques Herzog // El Croquis. Herzog & de Meuron 1993–1997. 1997. Vol. 84. P. 14.
9. Herzog J., Chevrier J.-F. Ornament, Structure, Space // El Croquis. Herzog & de Meuron 2002–2006. The Monumental and the Intimate. 2006. Vol. 129/130. P. 26.
10. Herzog J., Kraft S., Kühn C. Mit allen Sinnen spüren. Jacques Herzog im Gespräch mit Sabine Kraft und Christian Kühn [Электронный ресурс] URL: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/kraft-kuehn.html> (дата обращения: 24.04.2023).
11. Herzog J., Kipnis J. A Conversation with Jacques Herzog // El Croquis. Herzog & de Meuron 1993–1997. 1997. Vol. 84. P. 18.
12. Herzog J., Zaera A. Interview with Herzog & de Meuron // El Croquis. Herzog & de Meuron 1983–1993. 1994. Vol. 60. P. 6–23.
13. Herzog J., Bürgi B. Conversation between Jacques Herzog and Bernhard Bürgi / In: The Complete Works. Volume 2. Basel: Birkhäuser, 2005. P. 183–188.
14. Spier S. There's Just Something About Switzerland: The Swissness of Swiss Architecture // AA Files. 2009. No. 59. P. 50–55.

15. 128 House in Leymen [Электронный ресурс]. URL: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/128-house-in-leymen/> (дата обращения: 24.04.2023).

16. 027 Plywood House [Электронный ресурс]. URL: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/027-plywood-house/> (дата обращения: 24.04.2023).

17. Herzog J., de Meuron P. Firmitas. In: The Complete Works. Volume 3. Basel: Birkhäuser, 2000. Vol. 3. P. 222–225.

18. 049 Signal Box Auf dem Wolf [Электронный ресурс]. URL: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/049-signal-box-auf-dem-wolf/> (дата обращения: 24.04.2023).

19. Herzog J., de Meuron P. Poesis-Production. In: Cynthia C. Davidson (Ed.). Anyway. Symp. Proceedings Barcelona, Spain. 1993. New York: Anyone Corporation / Rizzoli International, 1994. Vol. 3. P. 84–89.

REFERENCES

1. Danilova E.V. Architecture of simplicity – the architecture of the future? *Innovacionnyj projekt* [Innovative Project], 2016, vol. 1, no. 3, pp. 44–51. (in Russian)
2. Koolhaas R. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press. 1995. 1250 p.
3. Herzog J., Rose J. Significant Difference. Jacques Herzog talks with Julian Rose. Artforum. 2018. no. 56. P. 194–201.
4. Herzog J., de Meuron P., von Moos S. Appearance and Injury. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. 1985. no. 167/168. P. 50–79.
5. Herzog J., Kipnis J. A Conversation with Jacques Herzog. El Croquis. Herzog & de Meuron 1993–1997. 1997. Vol. 84. P. 7–21.
6. Herzog J., Chevrier J.-F. Ornament, Structure, Space. El Croquis. Herzog & de Meuron 2002–2006. The Monumental and the Intimate. 2006. Vol. 129/130. P. 22–40.
7. Herzog J., Vischer T. Interview by Theodora Vischer with Jacques Herzog. In: Architectures of Herzog & de Meuron. Portraits by Thomas Ruff. Exh. Cat. Herzog & de Meuron. Peter Blum Gallery. New York: Peter Blum, 1995. P. 28–32.
8. Herzog J., Kipnis J. A Conversation with Jacques Herzog. El Croquis. Herzog & de Meuron 1993–1997. 1997. Vol. 84. P. 14.
9. Herzog J., Chevrier J.-F. Ornament, Structure, Space. El Croquis. Herzog & de Meuron 2002–2006. The Monumental and the Intimate. 2006. No. 129/130. P. 26.
10. Herzog J., Kraft S., Kühn C. Mit allen Sinnen spüren. Jacques Herzog im Gespräch mit Sabine Kraft und Christian Kühn. Available at: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/kraft-kuehn.html> (accessed 24 April 2023).
11. Herzog J., Kipnis J. A Conversation with Jacques Herzog. El Croquis. Herzog & de Meuron 1993–1997. 1997. Vol. 84. P. 18.

12. Herzog J., Zaera A. Interview with Herzog & de Meuron. *El Croquis*. Herzog & de Meuron 1983–1993. 1994. Vol. 60. P. 6–23.
13. Herzog J., Bürgi B. Conversation between Jacques Herzog and Bernhard Bürgi / In: *The Complete Works*. Vol. 2. Basel: Birkhäuser. 2005. P. 183–188.
14. Spier S. There's Just Something About Switzerland: The Swissness of Swiss Architecture. *AA Files*. 2009. No. 59. P. 50–55.
15. 128 House in Leymen. Available at: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/128-house-in-leymen/> (accessed 24 April 2023).
16. 027 Plywood House. Available at: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/027-plywood-house/> (accessed 24 April 2023).
17. Herzog J., de Meuron P. *Firmitas*. In: *The Complete Works*. Vol. 3. Basel: Birkhäuser, 2000. Vol. 3. P. 222–225.
18. 049 Signal Box Auf dem Wolf. Available at: <https://www.herzogdemeuron.com/projects/049-signal-box-auf-dem-wolf/> (accessed 24 April 2023).
19. Herzog J., de Meuron P. *Poesis-Production*. In: Cynthia C. Davidson (Ed.). *Anyway*. Symp. Proceedings Barcelona, Spain. 1993. New York: Anyone Corporation / Rizzoli International, 1994. Vol. 3. P. 84–89.

Об авторе:

ДАНИЛОВА Элина Викторовна

кандидат архитектуры, доцент, профессор кафедры градостроительства
Самарский государственный технический университет
Академия строительства и архитектуры
443100, Россия, г. Самара, ул. Молодогвардейская, 244
E-mail: red_avangard@mail.ru

DANILOVA Elina V.

PhD in Architecture, Associate Professor, Professor of the Urban Planning Chair
Samara State Technical University
Academy of Architecture and Civil Engineering
443100, Russia, Samara, Molodogvardeyskaya str., 244
E-mail: red_avangard@mail.ru

Для цитирования: Данилова Э.В. Концепция и материал в архитектуре Жака Герцога и Пьера де Мерона // Градостроительство и архитектура. 2023. Т. 13, № 3. С. 134–144. DOI: 10.17673/Vestnik.2023.03.17.
For citation: Danilova E.V. Concept and material in the architecture of Jacques Herzog and Pierre de Meuron. *Gradostroitel'stvo i arhitektura* [Urban Construction and Architecture], 2023, vol. 13, no. 3, pp. 134–144. (in Russian) DOI: 10.17673/Vestnik.2023.03.17.